



Quando o ser é um nada: uma reflexão sobre o passado da classificação etária no país

Eliza Bachega Casadei¹

Resumo

A partir da análise do comportamento da censura em relação à apresentação de estréia no Brasil da peça *Entre Quatro Paredes*, de Jean Paul Sartre, iremos fazer uma reflexão sobre o passado da classificação etária no país. Mostraremos como foi a recepção do Existencialismo sartriano no Brasil e como esta influenciou o comportamento da censura. Além disso, esmiuçaremos as bases ideológicas e legais envolvidas na restrição etária que foi imposta à apresentação.

Palavras-chave: *Existencialismo, restrição etária, anos 50*

1. Introdução:

O existencialismo no Brasil, principalmente nas décadas de 50 e 60, foi um daqueles movimentos que, de certa forma, passam a integrar o vocabulário geral das pessoas, mesmo quando poucas delas sabem exatamente do que se trata. A filosofia de Jean Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, de acordo com Paulo Sérgio do Carmo, passou a ser o porta-voz da juventude, da rebelião e da liberdade. O termo se tornou tão popular, que passou a designar coisas diferentes para diferentes setores da sociedade:

Com rigor acadêmico, muitos mergulhavam na filosofia existencialista; outros, mais superficiais, direcionavam-se para o que o movimento tinha de mais evidente: a moda. As famílias conservadoras da época viam com apreensão o perigo que o existencialismo representava para seus filhos. Para os meios de comunicação, ele representava um estilo de vida, uma forma de comportamento ou qualquer atitude excêntrica, criando, assim, certa mitologia em torno do movimento e de seus seguidores (Carmo, 2001: 26).

¹ Graduanda em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Desenvolve o trabalho junto ao projeto temático "A Cena Paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo a partir do Arquivo Miroel Silveira" no eixo temático "O Poder e a Fala na Cena Paulista", com orientação da Prof^a. Dr^a. Mayra Rodrigues Gomes.

O existencialismo sartriano chegou ao Brasil, principalmente, através de suas peças e obras de ficção literárias. Prova disso, é o fato de que “o texto *O Ser e o Nada*, publicado em 1943 na França, teve no Brasil sua tradução e publicação somente em 1997” (Danelon, 2002). As obras ficcionais, por outro lado, chegaram muito mais rapidamente. Já em 1949, começava a ser montada, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, a peça *Entre quatro paredes*². Para Danelon, isso contribuiu para que se espalhassem pelo país mais os chavões da filosofia de Sartre do que uma análise detida de suas idéias.

No Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do Arquivo do Estado, está alocado o processo de censura a qual se submeteu a apresentação de estréia desta peça no Brasil. Não foram estipulados nenhum corte no texto original, porém, alguns trechos marcados com lápis verde no texto da peça que integra o processo, parecem dar conta do porquê da imposição de uma classificação etária de 18 anos. O objetivo deste artigo, portanto, é esmiuçar quais foram as bases ideológicas e legais envolvidas nesta restrição³.

A história da censura desta montagem, porém, ultrapassa o que está escrito nos documentos oficiais. No processo existente no Arquivo Miroel Silveira, de Janeiro de 1950, não mostra que antes da obtenção do consenso quanto à restrição etária, houve uma longa discussão a respeito do que fazer com essa apresentação.

No elenco havia nomes de peso como Sérgio Cardoso, Cacilda Becker e Nydia Lícia. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, a censura vetou a apresentação do espetáculo poucos dias antes de sua estréia⁴, motivada pelas reclamações tanto da Igreja Católica quanto, ironicamente, do Partido Comunista. A primeira, chega a expedir uma nota proibindo os fiéis de assistir à encenação. “A situação apenas resolve-se após alguns debates com intelectuais, e da obtenção, pelos atores, de uma autorização expressa de seus confessores pessoais, para interpretarem os insólitos papéis” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2004).

O incômodo da Igreja católica é bastante previsível e pode ser explicado tanto pela presença de personagens com valores morais desviantes e de uma visão de inferno que

² A peça foi encenada pela primeira vez na França em Maio de 1944, no teatro Vieux-Columbier.

³ Este trabalho é parte integrante do eixo temático “O Poder e a Fala na Cena Paulista”. O objetivo central do eixo consiste em determinar quais foram as motivações do censor ao vetar determinadas expressões nas peças parcialmente liberadas do Arquivo Miroel Silveira.

⁴ Não há, no Arquivo Miroel Silveira, qualquer menção de um processo de veto total à esta peça.

contrastava com a sua, como trataremos posteriormente, quanto pela imagem que era disseminada a respeito dos existencialistas sartrianos:

Surgiu na imaginação popular uma imagem distorcida do que seria o existencialista: ‘aparência descuidada, cabelos abundantes e desgrehados; brusco nas maneiras; mal asseado; avesso às normas estabelecidas; amoral, sobretudo, pois o existencialista típico, inimigo da hipocrisia, recusava a moral tradicional, depravado e promíscuo promovia orgias, entregando-se aos prazeres mais degradantes. Logicamente, essa imagem, apesar de cheia de ironia e humor, não pode ser tomada como algo mais que uma caricatura (qualquer semelhança com a imagem caricata de um roqueiro ou de um hippie não é mera coincidência). O existencialismo tornou-se sinônimo de pessoas que fugiam as regras usuais da sociedade: ‘tudo que infringisse as regras estabelecidas, a linha divisória entre o certo e o errado, era considerado existencialista’ (Lopes, 2006).

A marchinha carnavalesca “Chiquita Banana” ironiza um pouco essa situação quando afirma que a moça “não usa vestido/ não usa calção/ inverno pra ela/ é pleno verão/ existencialista/ com toda razão/ só faz o que manda/ o seu coração”. O filósofo Gerd Bornheim confirma isso em entrevista ao *Correio Braziliense* quando diz que havia uma certa moda sartriana no Brasil.

Na época do existencialismo, a juventude meio rebelde da época era sartreana. Mas até que ponto se conhecia Sartre, é difícil dizer. Essa influência foi mais pela literatura, pelos romances. Foi mais acidental, não foi tão visceral. E depois tem o aspecto político, que não pode ser ignorado. Ele tinha posições muito radicais. E muita coragem. Veio ao Brasil em meados de 1960 para dar apoio à esquerda brasileira (entrevista feita por Nahima Maciel, 2002).

Quanto à postura do Partido Comunista, Décio de Almeida Prado coloca que a eles não convinha o existencialismo sartriano. Isso porque o PCB, historicamente, se filiou a uma corrente mais ligada ao marxismo leninista. Já Sartre, adepto de uma corrente mais maoísta, aceitava com muitas reservas grande parte dos “dogmas” do partido.

a partir da sua ruptura com o comunismo soviético, em outubro 1956, depois da sangrenta repressão da insurreição popular na Hungria, como um *dissidente* face ao stalinismo, mas sua dissidência é uma dissidência diferente daquela dos outros dissidentes do campo do marxismo-leninismo dogmático, na medida em que Sartre, apesar da sua adesão ao materialismo histórico e dialético, nos anos cinquenta, não quis jamais renunciar ao teorema maior de sua própria filosofia existencialista, a saber, à prevalência do fator individual-subjetivo sobre o fator objetivo e coletivo. Em consequência, a sua adesão ao marxismo foi desde o início uma adesão com certas reservas teóricas, exprimindo também a firme resolução de Sartre de limitar *a priori* as concessões feitas ao marxismo (ortodoxo) no terreno da subjetividade e de continuar, em certos limites, também a desafiar o determinismo objetivo do materialismo histórico (Münster, 2006).

Diante do incômodo de tantos setores sociais, a censura adotou como solução final deixar a peça intacta e colocar uma proibição de exibição para menores de 18 anos. As marcações que o censor Antônio Pedro de Cardoso fez no processo, porém, parecem indicar exatamente quais foram os pontos da peça que mais o incomodaram e o estimularam a colocar uma restrição etária tão alta. Estes trechos são exatamente aqueles que insinuam algum tipo de ato sexual. Antes de os apresentarmos, entretanto, vale a pena colocar algumas notas sobre a estória da peça *Entre Quatro Paredes*.

2. Por que o inferno são os outros?

A apresentação desta peça no Teatro Brasileiro de Comédias não está deslocada do momento histórico e teatral em que ela foi concebida. Vale lembrar que a década de 40 e o início da década de 50 é considerado o momento de modernismo do teatro nacional. Uma de suas características foi ter incorporado uma série de peças estrangeiras ao repertório brasileiro. De acordo com Rosângela Patriota, nossa perspectiva de modernização se efetivou “pela presença de encenadores e de uma dramaturgia estrangeira” (Patriota, 2007)⁵:

Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard Shaw ou um O’Neill, significou em certo momento uma aventura tão revolucionária quanto, após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à maneira de Blaise Cendrars, ou pintar um quadro de inspiração cubista (Décio de Almeida Prado citado em Patriota, 2007).

A partir daí, podemos ter em mente a importância da encenação de *Entre Quatro Paredes* para o cenário nacional. A apresentação brasileira, entretanto, de acordo com Décio de Almeida Prado, refletia os conceitos sartrianos propostos para esta peça de uma forma bastante particular que possibilitava a construção de outros sentidos, não necessariamente previstos por Sartre:

⁵ Ainda de acordo com a mesma autora, nos anos posteriores a essa consolidação do teatro moderno nacional, essa visão de teatro baseada na dramaturgia estrangeira começa a ser fortemente criticada. Isso se devia, principalmente, às considerações de que esses tipos de espetáculos eram “limitadores e insuficientes para as exigências estéticas e históricas do período, principalmente para os profissionais que viam na atividade teatral uma possibilidade concreta de intervir no processo de conscientização da sociedade brasileira” (Patriota, 2007).

é evidente que tal interpretação, marcada pela personalidade fortíssima de Adolfo Celi, possui vantagens e desvantagens. Cria uma visão do inferno menos original que a de Sartre, com gemidos e imprecações, e não assinala com tanta nitidez o crescendo da ação dramática: o inferno e a psicologia das personagens nos são dados inicialmente, não sendo atingidos por revelações e aprofundamentos sucessivos. De outro lado, confere ao espetáculo a máxima intensidade física, fazendo o público sentir na própria carne o que lhe seria talvez difícil alcançar pela inteligência. Em seus melhores momentos, a representação de *Entre Quatro Paredes* (*Huis Clos*) atinge uma impiedade, um furor que não estão longe de lembrar (...) um outro inferno, o de Baudelaire (Prado, Teatro Brasileiro Moderno, São Paulo, Perspectiva, 1996, citado na Enciclopédia Itaú Cultural).

Para entendermos essa afirmação, é fundamental tratarmos de qual era, afinal de contas, essa visão sartriana do inferno. De acordo com Bornheim, as obras ficcionais de Sartre eram uma forma de tornar suas teses filosóficas mais compreensíveis para o público em geral. Segundo ele:

Toda a parte literária de Sartre é excessivamente filosófica e acho que isso é uma limitação. O que ele faz, é na literatura tornar didáticas as próprias teses. Tornar mais acessíveis porque são teses que se prestam magnificamente bem a isso. Aí sim, as teses são filosóficas e se expressam literariamente (entrevista feita por Nahima Maciel, 2002).

Em *Entre Quatro Paredes*, a história gira em torno da famosíssima tese sartriana “o inferno são os outros”. Claude Robert, um dos tradutores da peça, anexou ao processo de censura, uma carta que resume a história da peça de forma muito interessante. Pelo valor histórico do documento, iremos reproduzi-lo:

A ação se passa no inferno. Mas não se trata do inferno de flamas e de torturas físicas da imaginação popular. Um salão de hotel sem janelas, mobiliado com três canapés fora de moda, sob a luz pálida de uma lâmpada elétrica acesa dia e noite. O garçom do andar introduz sucessivamente três personagens que foram condenados pelo tribunal do alémtúmulo: Joseph Garcin, jornalista objetador de consciência que desertou; Inês Serrano, funcionária dos correios, cuja ligação com a mulher de um de seus primos levou-os ao suicídio; Estelle Rigault, jovem burguesa infanticida.

Esses três pares são condenados a conviver enclausurados, juntos eternamente. Nada sabem um do outro e tentam esconder o motivo de sua condenação. Mas são, apesar de tudo, atraídos um para o outro e se constroem reciprocamente. O remorso constitui seu tormento e o algoz é cada um para os outros dois. “O inferno são os outros”. Sucessivamente, eles tentam se refugiar num amor impossível, que excita seu ciúme e que não engendra senão o ódio. Pois essa é a maldição que pesa sobre eles: todo esforço para se tornarem seguros, toda tentativa para estabelecer entre si um pouco de confiança, fracassa; enquanto eles permanecem juntos não podem fazer reciprocamente senão o mal, e, no entanto, quando uma vez a porta se abre num convite para a evasão, um após o outro se recusa a sair. “Nós somos inseparáveis”.

Não lhes resta mais, portanto, que continuar...

Existe uma série de elementos cênicos que Sartre constrói para comprovar sua tese. Primeiramente, podemos citar que o salão não continha espelhos e, por isso, os

personagens só poderiam se enxergar pelos olhos uns dos outros. O fato de a luz nunca se apagar também indica “a condenação ao sofrimento de ver e ser visto, ou seja, submeter-se ao olhar petrificante do outro, o sentimento de vergonha, o julgamento do outro que nos aprisiona” (Simões, 2005).

A concepção sartriana de liberdade também é um fator essencial para entender a trama da peça. Como uma das falas de Garcin indica – “nenhum de nós pode se salvar sozinho; ou nos perdemos de uma vez juntos, ou nos salvamos juntos” – o homem é escravo da própria liberdade e não há um deus redentor ou um demônio que o tire desta situação. Cada um tem a sina de viver como unicamente responsáveis por seus atos.

Para entender isso perfeitamente, nada melhor do que o próprio Sartre falando sobre sua obra *Entre Quatro Paredes*, em entrevista feita em 1965:

(...) Pretendia dizer, por exemplo, que o inferno são os outros. Mas “o inferno são os outros” tem sido sempre mal compreendido. Muitos crêem que eu disse nesta fase que nossas relações com os outros são sempre envenenadas, são sempre relações infernais. Ora, o que pretendo mostrar é coisa muito diferente. O que quero dizer é que se nossas relações com o outro estão distorcidas, viciadas, o outro não pode ser senão o inferno. Por que? Porque os outros são, no fundo, o que há de mais importante em nós para o conhecimento de nós mesmos. Quando pensamos em nós, quando buscamos nos conhecer, usamos, no fundo, os conhecimentos que os outros já produziram sobre nós. Nós nos julgamos com os meios que os outros nos deram para nos julgar. O que quer que eu diga sobre mim, sempre o julgamento do outro vive em meu íntimo. O que pretendo então mostrar é que se minhas relações são más, nocivas, coloco-me na total dependência dos outros. E assim, com efeito, estou no inferno. (...) Mas isso não quer absolutamente dizer que não possamos ter um relacionamento diferente com os outros. Isso marca simplesmente a importância de todos os outros para cada um de nós.

O segundo ponto é que essa gente (da peça) não se parece conosco. Os três personagens que encontramos em Huis Clos não se assemelham a nós porque estamos vivos e eles mortos. Bem entendido aqui, “mortos”, simboliza muita coisa. O que quero indicar precisamente é que muitas pessoas estão incrustadas com uma série de hábitos, costumes, fazendo sobre eles mesmos julgamentos que as deixam infelizes. Sofrem porque querem e não buscam mudar. Estas pessoas estão como mortas, no sentido que não podem quebrar as amarras de suas preocupações, aborrecimentos, costumes arraigados e permanecem frequentemente vítimas dos juízos que temos sobre eles. A partir daí, é bem evidente que sejam, por exemplo, covardes, indolentes ou maldosos (...) De sorte que, em verdade, como estamos vivos, quis demonstrar pelo absurdo, a importância de modificar os atos por outros atos. Qualquer que seja o círculo do inferno em que vivemos, penso que somos livres para quebrá-lo. E se as pessoas não o quebram, ainda assim permanecem livres e se colocam livremente no inferno.

Nota-se, portanto, que as relações com os outros, embrutecimento e liberdade, liberdade com o outro ainda que apenas sugerido, são estes os temas da peça. Gostaria que lembrassem tudo isso ao repetirem “o inferno são outros” (retirado de Simões, 2005).

Isso posto, podemos voltar a tratar da atuação da censura. Como já dissemos anteriormente, apesar de esta apresentação não ter sofrido nenhum corte, utilizaremos a

hipótese de que as marcações em verde representam o que especificamente incomodou o censor para colocar a restrição etária acima de 18 anos.

3. O inferno está em verde:

Os trechos marcados em verdes são os transcritos abaixo. Em alguns deles, além do uso de chaves para marcar o trecho, há também um sublinhado em expressões específicas (aqui, também assinalado com um traço).

Os pontos problemáticos das falas são bastante simples: insinuações de atos sexuais, voyeurismo, sedução, sugestão de orgasmo, entre outros. A peculiaridade deste processo é a de que, aqui, diferentemente de outras peças analisadas por “O Poder e a Fala”, não se trata simplesmente de apagar temas considerados indesejáveis moralmente. Trata-se, sim, de proteger uma certa parcela de possíveis espectadores desses temas.

Página 46:

Estelle: Meu bem, meu bem! Olhe para mim querido! Toque em mim, toque em mim! (Toma-lhe a mão e leva-a ao seu seio). Ponha a mão no meu seio! (Garcin faz um gesto para se desembaraçar dela). Deixe sua mão, deixe! Não se mexa! Que importa o que pensem de você? Todos eles hão de morrer. Esqueça-os. Só eu é que existo.

Página 53:

Estelle: Beije-me e ela terá que agüentar.

Garcin: É verdade. Inês! Você me pilhou, mas pilhei-a também. (Debruça-se sobre Estelle. Inês dá um grito).

Inês: Ah! Covarde, covarde! Vá! Vá fazer-se consolar por mulheres!

Estelle: Agüente, Inês, agüente!

Inês: Bonito par! Se você visse essa pata grossa achatada nas suas costas, machucando a carne e o vestido. Ele tem as mãos pegajosas, está transpirando. Vai deixar no vestido uma mancha azul.

Estelle: Agüente! Agüente! Aperte-me mais ainda contra você, Garcin! Ela não agüentará.

Inês: Isso mesmo, aperte-a bem forte, aperte-a! Misturem bem os seus calores! Que bom que é o amor, hein, Garcin? É morno e profundo como o sono, mas eu não deixarei você dormir (Gesto de Garcin).

Página 56:

(Caem sentados cada qual sobre o seu sofá. Um longo silêncio. Deixam de rir e entreolham-se. Garcin ergue-se).

Ainda hoje, toda vez que se discute a imposição de uma restrição etária para algum produto cultural, o pressuposto mais intimamente relacionado é o da proteção à criança quanto a cenas de sexo, violência e drogas. Segundo Verônica Marques Rodrigues, porém, o conceito do que entendemos por “criança” hoje, é relativamente recente na História da Humanidade e teria surgido na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Nesta época, porém, tratava-se ainda de uma infância muito curta que durava somente até o período em que a pessoa entrasse no mundo do trabalho (o que se dava geralmente em uma idade bastante precoce).

É a partir da Era Industrial, de acordo com a autora, que esta imagem de criança muda e passa a obedecer a princípios norteadores burgueses:

era preciso preparar as crianças para se tornarem adultos capazes de manter o patrimônio construído, mais ainda, ampliá-lo, de acumularem mais capital (...) Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças em instituições de ensino, que se estenderia até nossos dias, e ao qual se deu o nome de escolarização. Essa idéia de infância surge com o advento da sociedade Capitalista, urbano-industrial, onde se configura um novo papel social da criança e da família. Nesta nova sociedade a criança torna-se alguém a ser cuidado e preparado para o futuro, através da escolarização (Rodrigues, 2003).

Grande parte dos estudos de infância que surgiram a partir de então passaram a trabalhar a criança como um conceito uniforme baseado neste modelo de criança burguesa (sem levar em conta as especificidades das diferentes situações sócio econômicas). “Procura-se, a partir daí, analisar a criança de acordo com uma “natureza infantil”, numa visão de criança ingênua e inocente” (Rodrigues, 2003).

Citando estudos de Philippe Ariès e Sônia Kramer, a autora aponta as duas vertentes que dominam as análises pedagógicas de infância: a mais tradicional “que vê a natureza da criança como corrompida, cabendo à educação discipliná-la e transmitir modelos de comportamento”; e outra que “concebe a criança como originalmente inocente, cabendo à educação preservá-la da corrupção da sociedade, dando-lhe total liberdade de expressão” (Rodrigues, 2003).

Em ambos os casos, a criança é tida como um ser sem grande potencial crítico. “Coisificada”, ela é tida como um ser que deve ser protegido dos males do mundo: ou para “discipliná-la” (e é neste ponto que parece insistir os diversos estudos que pregam a ligação mimética entre violência midiática e agressividade infantil) ou para “preservar-lhe a inocência”.

Esses valores, logicamente, se refletiram na maneira em que foram conduzidas as questões jurídicas em relação à infância. Os discursos legitimadores da maioridade civil se assentam sob a distinção entre a capacidade de direito e a capacidade de fato (Pereira, 2002). A primeira é um direito inerente a qualquer pessoa, não podendo ser transferido ou renegado. É ela que assegura o reconhecimento da criança enquanto pessoa. Já a segunda, refere-se a pessoas que possam efetivamente exercer sua capacidade de direito sem o intermédio de terceiros.

Enquanto a capacidade de direito pressupõe a todo ser humano, desde o nascimento até a morte, a prerrogativa de ser titular de direitos – sem contudo, significar que tais direitos possam ser exercidos pelo próprio titular – a capacidade de fato, também conhecida por capacidade de exercício, permite ao cidadão exercer tais prerrogativas pessoalmente, sem intermediação de outrem. Em outras palavras, embora o ser humano tenha capacidade para ser titular de direitos e obrigações na ordem civil, isto não significa a possibilidade de todos, pessoalmente, exercerem tais direitos. Daí a necessidade de distinguir entre capacidade de direito, que é a de ser, pura e simplesmente, titular de direitos, e capacidade de fato, que é a de exercer tais direitos pessoalmente (Pereira, 2002).

Como se pressupõe o conceito de “capacidade”, o ordenamento jurídico prevê também o conceito de “incapacidade”, ou seja, aqueles que são inaptos para exercer os direitos previstos na lei. O código civil de 1916⁶, nos artigos 5º e 6º, prevêem uma distinção entre “incapacidade absoluta” e “incapacidade relativa”.

Figurando ao lado do amental e do pródigo, para utilizar termos jurídicos, o menor de 16 anos era considerado incapaz absoluto por este código civil. Pela lei, há a total proibição ao exercício do direito e seus atos jurídicos só podem recair em nulidade. O menor é visto como desprovido de vontade própria e “nulo o ato jurídico praticado por pessoa absolutamente incapaz, vez que, sendo impedido de manifestar sua vontade, é como se esta não existisse” (Pereira, 2002).

São assim considerados em função de seu ainda pequeno desenvolvimento mental e por não estarem adaptados à vida social. Antes, no direito pré-codificado eram os impúberes,

⁶ Que ainda estava em vigor em 1950, ano do processo de censura da peça.

porque não contavam ainda com aptidão para procriar. MONTEIRO assim se refere, relativamente ao inciso I acima: "considera-os o Código civilmente incapazes, não porque privados de aptidão para procriar, como se expressava o direito anterior, mas em razão de seu exíguo desenvolvimento mental, de sua reduzida adaptabilidade à vida social." (Pereira, 2002).

Não podendo se manifestar juridicamente e, igualmente, sendo considerado como se sua vontade não existisse, a questão da "proteção" se um pilar fundamental para o sustento dessas posições legais. Desta forma, foi com base neste conceito que a censura pôde se apoiar para estabelecer a restrição etária.

Essas disposições de incapacidade são tomadas, na maioria das vezes, como transitórias, ou seja, uma vez que cessou o motivo pelo qual a pessoa não possuía a capacidade de fato, ela volta a obtê-la. Neste caso, o motivo é a idade. Como a pessoa cresceu, ela não precisa mais dessa proteção ostensiva, podendo escolher as temáticas que quer assistir ou não.

No Código Civil de 1916, a distinção se torna ainda mais interessante. É considerado como "relativamente incapaz" as pessoas com idade entre 16 e 21 anos⁷.

Assim, um pouco mais amena em relação à incapacidade absoluta – que priva a atuação da pessoa na vida civil – a incapacidade relativa situa-se em uma zona intermediária, como se fosse a metade do caminho entre a total inaptidão e o perfeito desenvolvimento intelectual. Assim, a incapacidade relativa poderá ser mitigada pela utilização da assistência de outrem (Pereira, 2002).

Provavelmente, neste período em que a regulação etária para diversões públicas era realizada de uma forma um pouco objetiva, a censura adotou uma idade média entre os 16 e 21 anos – no caso 18 – para determinar quem poderia ou não assistir *Entre Quatro Paredes*.

Existe ainda, no Arquivo Miroel Silveira, um outro processo de censura relativo à apresentação da peça *Entre Quatro Paredes* (DDP 6035) de Julho de 1967. Neste caso, também houve restrição etária, mas ela se configurou como proibindo a peça aos menores de 14 anos. De certa forma, ela está muito mais parecida com a regulação etária vigente hoje em dia no Brasil.

As restrições para crianças de até 14 anos, atualmente, são dadas para espetáculos que contenham linguagem inapropriada, insinuações sexuais ou cenas de sexo leves, violência e uso de drogas. Já as restrições acima de 18 são dadas somente a produções com

⁷ A maioridade, neste código, só era atingida aos 21 anos.

cenar de sexo explícito, nudez explícita ou violência muito forte. Como se pode observar, se compararmos com hoje em dia, a censura de 1967 está mais aproximada ao que se pratica atualmente, já que a peça somente sugere cenas de sexo.

A partir desta análise, pudemos perceber que as justificativas para o uso de uma restrição etária não mudaram muito ao longo dos anos. Na maioria deles, a criança ainda é tida como um ser com senso crítico pouco desenvolvido e altamente impressionável. Juliana Cezar Nunes e Maria Celva Bispo Reis, ao defenderem a classificação etária que entrou em vigor em 13 de Maio de 2007, utilizam esse mesmo tipo de argumento:

O processo da classificação indicativa se apóia no binômio: direito à liberdade de expressão e dever de proteção à criança e ao adolescente. Os critérios de classificação estão restritos ao trinômio sexo, drogas e violência, aspectos considerados por educadores, psicólogos e pais como impactantes no desenvolvimento infanto-juvenil. Alguns artistas, produtores e distribuidores de obras audiovisuais exprimem uma visão crítica e muitas vezes distorcida sobre a função dos classificadores, os rotulando de censores com nova roupagem. O rótulo causa constrangimento, frustração e muitas vezes indignação à equipe que atua de acordo com os princípios da Constituição Federal de 1988 e do Estatuto da Criança e do Adolescente (Nunes e Reis, 2006).

O texto transcrito acima é somente um dos inúmeros exemplos que usam esse tipo de discurso. Um livro lançado pelo Ministério da Justiça em 2006 – *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas* - para mostrar o projeto da nova classificação etária ao público contém uma série de artigos de especialistas que seguem a mesma linha.

O problema, porém, deveria ser discutido sob outro prisma. É importante termos em mente que essas construções sobre o ideário infantil (como ser pouco crítico) não passam disso: construções. Como coloca Maria Rita Kehl, uma das especialistas que se opõem aos argumentos transcritos acima, “não existe uma evolução natural da inteligência infantil. Existem, isto sim, escolhas da sociedade: nossas crianças evoluirão de acordo com o que desejamos para elas” (Kehl, 2006). E é por isso que ela completa que se as discussões sobre a classificação etária não devem se fundar em aspectos psicanalíticos, biológicos ou naturais, e sim, no campo mais amplo da Ética, quer concordemos com ela ou não.

Bibliografia:

ALBUQUERQUE, Johana (coord.). *Enciclopédia Itaú Cultural*. 2004, Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbetes=483. Acessado em 31/05/2007.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo, Editora SENAC, 2001.

DANELON, Márcio. “O conceito sartriano de liberdade: implicações éticas”. Revista Urutágua, Ano I, número 4, Maio de 2002. Disponível no site http://www.urutagua.uem.br//04fil_danelon.htm. Acessado em 29/05/2007.

GROSSMAN, Eloísa. “La adolescência cruzando los siglos”. *Adolesc. Latinoam.*, julho/setembro de 1998, volume 01, número 02, p.68-74.

LOPES, Marcos Carvalho. “O existencialismo como moda e clima cultural”. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/blogs/o-existencialismo-como-moda-e-clima-cultural>, 2006. Acessado em 29/05/2007.

KEHL, Maria Rita e BUCCI, Eugênio. “Deve o Estado classificar indicativamente o entretenimento a que o público tem acesso?” Entrevista concedida a CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias e LEAL, Sayonara (org.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Ministério da Justiça, Brasília, 2006.

MACIEL, Nahima. Entrevista a Gerd Bornheim intitulada “Simpatia por Sartre”. *Correio Braziliense*, 15 de Setembro de 2002. Disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020915/sup_pen_150902_25.htm. Acessado em 29/05/2007.

MÜNSTER, Arno. “Dialética e práxis no pensamento de Jean Paul Sartre: uma leitura da crítica da razão dialética”. Revista Dois Portos, Curitiba, São Carlos, volume 3, número 2, p.173-188, outubro de 2006. Disponível no site: <http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/doisportos/article/view/6502/4670>. Acessado em 30/05/2007.

NUNES, Juliana Cezar e REIS, Maria Celva Bispo. “Analista de classificação indicativa: história, desafios e perspectivas”. In CHAGAS, Claudia Maria de Freitas; ROMÃO, José Eduardo Elias e LEAL, Sayonara (org.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Ministério da Justiça, Brasília, 2006.

PATRIOTA, Rosângela. “História, cena, dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, número 07, junho de 2007. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/document3307.html>. Acessado em 05/06/2007.

PEREIRA, João Batista Costa. “A maioria: uma visão interdisciplinar”. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 7, número 60, novembro de 2002. Disponível em <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=3491>. Acessado em 05/06/2007.

RODRIGUES, Verônica Marques. *A formação política do professor de educação infantil: entre a construção coletiva histórica e a regulamentação das competências do modelo neoliberal*. Dissertação defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2003. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000303253>.

SIMÕES, Reinério L.M. “A peça Entre quatro paredes: uma introdução ao inferno de Sartre”. UERJ Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <http://www.reinerio.kit.net/inferno.doc>. Acessado em 30/05/2007.